

АРХИПОВ

Массовая библиотека „ИСКУССТВО“



Прачки

Н. ДМИТРИЕВА

АБРАМ ЕФИМОВИЧ АРХИПОВ

1862—1930

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1952

Редактор *Л. Тарасов*
Обложка художника
М. Маторина
Технический редактор
Е. Шилина

А05315. „Искусство“ № 13326.
Подп. в печ. 24/VI 1952 г. Форм. бум. 70×92[1]/32.
Кол. печ. л. 1,61. Кол. бум. л. 0,69. Уч.-изд. л. 1,44
Тираж 10 000. Заказ 323. Цена 1 р. 30 к.
(по прейскуранту 1952 г.)

20-я типография «Союзполиграфпрома»
Главполиграфиздата
при Совете Министров СССР,
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

Абрам Ефимович Архипов — один из самых ярких, самобытных художников московской школы конца XIX века, продолжавшей в эту эпоху традиции передвижничества 70-х годов. Школа эта объединяла живописцев, учившихся у Перова, Саврасова, Прянишникова, В. Маковского и Поленова; к ней принадлежали С. Иванов, Н. Касаткин, И. Левитан, С. Коровин, А. Степанов, А. Рябушкин, М. Нестеров, В. Бакшеев, С. Малютин и другие. Почти все эти мастера, начавшие свою художественную деятельность в 80-х годах, а к 90-м годам вступившие в пору зрелого творчества, были в свою очередь учителями нового художественного поколения, а многие из них сами, в том числе и Архипов, встретив Великую Октябрьскую социалистическую революцию, вошли в ряды советских художников.

Каждый из мастеров этого круга обладал своей неповторимой художественной индивидуальностью, у каждого были свои излюбленные темы, свои методы, свой путь в искусстве. И вместе с тем их объединяла глубокая идейная и

художественная общность. Общей для них была тесная близость с народом, из недр которого вышли в своем подавляющем большинстве эти художники; общим было то, что русская народная жизнь была для них родной стихией, родным домом, и они наблюдали ее не издали, а изнутри и вблизи. Общей была верность заветам передвижничества и вместе с тем чуткость к новым общественным вопросам, выдвигаемым современностью. Они стремились к предельной простоте и искренности в искусстве в противовес манерности и вычурности декадентских течений, начинавших распространяться тогда же. Реалисты московской школы искали естественности и в сюжетах, и в типах, и в пейзаже, и в светлом живом колорите. Характерным для них было стремление приблизить образ природы к образу человека, то-есть органически сочетать в живописи пейзаж и жанр, преодолевая искусственные перегородки между ними. Их привлекали поиски светлой, солнечной живописи— пленэра. В их произведениях пейзаж не только не подчинил себе человека, но сам приобрел особую человеческую содержательность, мыслился не как нечто противостоящее человеку, а как сфера его повседневной жизни.

* * *

Архипов вышел из бедной крестьянской семьи. Он родился 15 августа 1862 года в деревне Егорово Рязанской губернии; семья его отца, только что освободившаяся от крепост-



Подруги



Келейник

ной зависимости, страдала от малоземелья и тяжести выкупных платежей. Художник вспоминал впоследствии годы своего детства: «...зимние вечера в тесной избе с лучинами — мать пряла, приходили соседки, лучины дымили... Сени грязные, под сенями свиньи жили — зимой в избу мелкий скот кормить гоняли и телят в ней от холода держали... Жили грязно и бедно, ели бедно».

Мальчиком Архипов ходил в школу в соседнюю деревню. В школе развились рано пробудившиеся у него способности и страсть к рисованию. В 1876 году он едет в Москву готовиться к поступлению в прославленное Училище живописи, ваяния и зодчества; экзамен он держал осенью 1877 года. Рисунки даровитого мальчика привлекли внимание инспектора Училища К. А. Трутовского, а рисунок с головы Антиноя, сделанный на вступительном экзамене, оказался таким многообещающим, что пятнадцатилетний деревенский мальчик был принят прямо в «головной» класс, минуя «оригинальный». (В те годы в Училище, как и в Академии художеств, курс обучения разделялся на оригинальный, головной, фигурный и натурный классы.)

В Училище живописи, ваяния и зодчества был прекрасный состав учителей и очень даровитые ученики. Одновременно с Архиповым учились М. Нестеров, А. Рябушкин, И. Левитан, К. и С. Коровины, С. Иванов, А. Степанов, Н. Касаткин, К. Лебедев, Н. Чехов, С. Светославский, В. Симов. Фактическим руководителем и душой Училища был В. Г. Пе-

ров. Наплыв желающих поступить в Училище был очень велик; опытные и проницательные учителя отбирали из них самых талантливых. Принятые сразу включались в жизнь сплоченного, дружного коллектива, им рано прививался вкус к подлинно творческим исканиям, поощрялась пытливая работа мысли. Архипов уже на третьем году пребывания в Училище показал на ученической выставке самостоятельную композицию «Игра в свайку», а в 1882 и 1883 годах выставил серьезные, значительные вещи: «В лавке старьевщика» и «Шинок». (На ученических выставках Архипов выставлялся под фамилией Пыриков.)

В картине «Шинок» Архипов воспроизвел знакомую ему по воспоминаниям детства невеселую сцену: крестьянин, босой, убого одетый, принес шинкарке последний хомут и, сгорая от нетерпения скорее оглушить себя и забыться, напряженно следит за тем, как шинкарка нацеживает водку. В этой небольшой картинке не чувствуется утрировки и навязчивой морали, зато в ней много ничем не заменимой истинности живого наблюдения, особенно в фигуре доведенного до последней крайности бедняка, который «до смерти работает, до полусмерти пьет».

Очень характерно, что даже в самых ранних самостоятельных работах молодой художник не захотел отвлечься от суровых впечатлений своей юности, а, напротив, снова и снова обращался к ним, беря их во всей неприкрашенной правде. Несомненно, здесь сказалось народное, демократическое направление школы, ру-

ководимой Перовым. Школа с самого начала поставила дарование Архипова на верный путь. Перов, художник народной скорби и гнева, учил молодых живописцев смотреть в глаза правде, изучать ту самую жизнь, которая их окружала, ту самую среду, которая их взрастила. Архипов, став художником, не забыл бедной закопченной избы, где он вырос; родная Ока не стала ему чужой, труженики и труженицы деревни остались главными и почти единственными героями его картин.

Академия художеств, куда Архипов перешел в 1883 году после семилетнего обучения в Московском училище, не могла удовлетворить молодого художника. Хотя он ценил указания блестящего педагога П. П. Чистякова, академическая система в целом не могла помочь ему двигаться дальше в том направлении, которое уже дала московская школа. Профессора Виллевальде и Вениг, у которых занимался Архипов в Академии, попрежнему задавали мифологические и библейские темы для композиций, требовали «античной ноги» в рисунке с натурщика. И, несмотря на то, что этюд Архипова «Натурщик, падающий с седла» был признан образцовым и оставлен в классе для копирования и художник был в Академии на прекрасном счету, он в 1885 году вновь вернулся в Училище. Там уже не было Перова, но школа развивалась по пути, проложенному им, и в ней преподавал В. Поленов.

Перова и Поленова Архипов впоследствии всегда признавал своими главными и лучшими учителями, и в этом сходился с очень

многими своими сверстниками. Художественные методы Перова и Поленова оказались удивительно хорошо дополняющими друг друга и взаимообогащающими. Можно сказать, что синтезированное влияние искусства Перова и Поленова в большой степени определило стилистические особенности московской школы. Разумеется, главную роль в сложении этого стиля играла живая современность и воспитанные ею собственные дарования и стремления художников. Сильно было воздействие и таких могучих мастеров, как Репин и несколько позже Серов и Суриков, но имена Перова и Поленова все же в наибольшей мере сосредотачивают в себе те неповторимо характерные черты, которыми было отмечено искусство реалистической московской школы конца XIX столетия. От Перова получили развитие в нем общественная чуткость, демократизм и народность. Поленов же, храня и поддерживая эти традиции в тяжелые реакционные годы, принес в искусство особую поэзию света, мажорного ощущения жизни, природы, человека. И эту поэзию живо чувствовали и, каждый по-своему, воплощали его ученики. Несомненно, прав был Левитан, писавший Поленову в 1896 году: «Сделанное Вами в качестве художника громадно, значительно, но не менее значительно Ваше непосредственное влияние на московское искусство... Я уверен, что искусство московское не было бы таким, каким оно есть, не будь Вас».

Гостеприимный дом Поленова в 80-х годах привлекал к себе лучшую часть московской



На Оке

Лед прошел

художественной молодежи. Вместе с И. Остроуховым, В. Серовым, С. Ивановым, К. Коровиным, И. Левитаном и другими Архипов был постоянным посетителем поленовских «четвергов», где рисовали, писали, позируя друг другу, много и горячо беседовали. Самая высокая дружба, основанная на общности творческого труда, объединяла участников этого кружка. Н. В. Поленова писала В. Д. Поленову в 1889 году: «Меня ужасно радует та роль, которая тебе сложилась среди этой молодежи. Ты и наш дом — для них центр света художественного, их тянет к нам, да, повидимому, им это полезно».

В своем собственном творчестве Поленов необычайно эффективно сочетал лучшие элементы академических традиций (которыми особенно обязан был Чистякову) с естественностью, свежестью, радостным очарованием пленэрной живописи. Его пейзажи бесконечно правдивы отнюдь не в ущерб строгой композиционной построенности. Человек органически живет и действует у него среди природы, но не вставлен в нее искусственно, как в рамку, и не заслонен ею. Красочная гамма светла, господствуют цельные, чистые, радостные тона, но нигде они не становятся самоцелью и лишь выявляют содержательность, интеллектуальность картины.

Эти качества были не повторены, но глубоко поняты и на собственном материале и собственном опыте развиты Архиповым.

Вернувшись из Академии в Москву, в сущности, уже сложившимся художником, он про-

должал посещать Училище. На 9-й ученической выставке в 1886 году Архипов выставил картину «Подруги» (другое ее название — «Посещение больной»). В ней художник изобразил свою мать. Ослабевшая, сгорбленная, сидит она на кровати с соломенной подстилкой, в полутемной избе. Соседка, пришедшая ее навестить, вероятно давнишняя подруга матери, сидит с нею рядом с таким же горестным потухшим взором. Ничего отрадного не предвидится в будущем, много безотрадного и в воспоминаниях состарившихся женщин. Глубокая, покорная безнадежность в их позах и лицах.

Небольшая картина написана очень тонко, тщательно, с бережным вниманием к каждой морщинке на лице, к каждой соломинке на полу, причем эта проработанность деталей не идет в ущерб характеру целого, все превосходно сгармонировано.

И в трактовке темы и в тонкой чеканке формы сказывается последователь передвижников, верный ученик Перова. Но нельзя сказать, что картина повторяет Перова, в ней все увидено своими глазами, все свое. И к действительности Архипов подходит совсем не так, как его учитель. Он меньше драматизирует, меньше подчеркивает, он не в такой мере стремится к динамичности сюжета, к его напряженности, как это делал Перов. Он избегает исключительных ситуаций и берет каждодневное, обычное. Его сцены более статичны и созерцательны, чем у Перова, гневный голос художника, который так громко звучит у Перова, у Архипова как бы приглушен: он боль-

ше полагается на объективное звучание самого предмета изображения. У Архипова зато было очень важное качество: он знал и чувствовал до предела то, что писал, отсюда полнейшая и безыскусственная правдивость его композиций.

В картине «Подруги» есть примечательная деталь, предвещающая будущего Архипова: словно споря с гнетущим настроением всей сцены, в приоткрытую дверь убогой избы льется яркий, веселый солнечный свет, как напоминание о радости и красоте жизни. Старухи мало знали радости, но она существует в мире; человек, в сущности, создан для нее, «как птица для полета». Эта тема «поисков радости», отчасти внушенная искусством Поленова, развивается Архиповым, и чем дальше, тем настоятельнее.

Всегда оставаясь верным избранному им кругу сюжетов, с суровой правдивостью изображая обездоленных людей — стариков, старух с согнутыми спинами и натруженными руками, белоголовых деревенских ребятишек в больших отцовских зипунах, изможденных ссыльных, едва волочащих ноги,— художник всегда показывает в этом мире нужды и горя светлые проблески, лучи света. Объективно в этом была большая жизненная социальная правда. Как бы ни страдало русское крестьянство, разоряемое, оскорбляемое и бесправное, в его жизни была прочная благородная основа — труд. Хотя и превращенный в проклятие и ярмо, труд все же был жизнетворен: он являлся источником нравственной силы, достоинства, воли к борьбе за спра-

ведливость. Никогда народ не боролся за право быть праздным — он боролся за право свободного, раскрепощенного труда. Крестьяне, как их и показывает Архипов, — это великие труженики, придавленные, но несломленные. Хорошо зная крестьянина, Архипов чувствовал несломленность и стойкость трудового народа. Он не мог и не хотел сентиментально «жалеть» его.

По своему эмоциональному строю искусство Архипова во многом близко к крестьянским повестям и рассказам его великого современника — А. П. Чехова, который писал: «В самом деле, были и грязь, и пьянство, и глупость, и обманы, но при всем том, однако, чувствовалось, что жизнь мужицкая, в общем, держится на каком-то крепком, здоровом стержне».

Вот характерный для Чехова лирический отрывок из повести «Мужики»:

«Через реку были положены шаткие бревенчатые лавы, и как раз под ними, в чистой прозрачной воде, ходили стаи широколобых голавлей. На зеленых кустах, которые смотрели в воду, сверкала роса. Повеяло теплотой, стало отрадно. Какое прекрасное утро! И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься!»

Этот отрывок и по мысли, и по восприятию пейзажа, и по общему настроению глубоко созвучен картинам Архипова 90-х годов. Светлые, ласкающие и радующие, мирные картины природы, и среди этой природы трудная жизнь людей, ставших суровы-

ми в вечной борьбе с нуждой; боль за этих людей, большое уважение к ним и, в конечном итоге, внутренний мужественный оптимизм общего восприятия жизни — все это есть в живописи Архипова.

Темы для своих полотен Архипов черпал в постоянных поездках по родным краям. Получив за картину «Подруги» Большую серебряную медаль и звание художника (картина была приобретена П. М. Третьяковым), он еще теснее сблизился со средой московских художников—своих бывших соучеников и учителей. Вместе с С. Ивановым, Е. Хрусловым, С. Виноградовым Архипов в 1888 году отправился в путешествие по Волге в лодке, останавливаясь в деревнях, повсюду делая этюды. Архипов не гнался за замысловатыми сюжетами: умея находить содержание и поэзию в простых явлениях жизни, он удовлетворялся самыми простыми, казалось бы, обыденными сценами. Волжская поездка дала Архипову сюжет для картины «На Волге» — мальчик на барже, играющий на гармонике. С этой картиной он впервые выступил в 1889 году на передвижной выставке. В следующем году Архипов был принят в действительные члены Товарищества передвижных художественных выставок.

Широкое признание и успех доставила ему картина «На Оке» (1890). Как и все лучшие вещи Архипова, написанные им в результате поездок по Волге, по Оке, в Нижегородскую губернию и в родную деревню, которую он посещал постоянно, эта сцена «подсмотрена»

в жизни. В. В. Стасов писал о ней: «Вся картина писана прямо на солнце, это чувствуется сразу по всему, по каждой тени и блеску, по всему чудесному общему впечатлению; из сидящих на барке людей четыре бабы — просто великолепны по бесконечно правдивым позам, в которых они, праздные, усталые и унылые, молча сидят на своих тюках...»

Действительно, зрелище унылых и усталых людей, скучившихся на пароме вместе со своими убогими пожитками,— невеселое зрелище. Женщины задумались о чем-то: видно, это тягостные думы о нужде, о хлебе насущном. Но настроение картины в целом не уныло, не беспросветно. Уже сама река, широкая, приветливая, вся в золотисто-голубых сияющих переливах, на которой так легко и вольно дышится, ослепительный свет солнца побеждают тягостное чувство. Всматриваясь, мы замечаем, что старуха на первом плане справа сидит как-то особенно хорошо, спокойно, по-хозяйски; она чувствует себя как дома на этой мощной реке; образ ее привлекает выносливостью, духовной крепостью. Что-то вроде задорной улыбки мелькает на лице женщины, сидящей рядом с ней. Это люди суровые, но сильные. Тот «крепкий стержень» народной жизни, о котором говорится у Чехова, становится зрителю очевиден. И, в конечном счете, картина вселяет бодрость, пробуждает не только сострадание к народу, но и веру в неисчерпаемость его жизненных сил.

Архипов любит своих простых героев, любуется ими и заставляет зрителя любоваться.

Изображая самый скромный труд, художник открывает в нем искры творчества. С любовью пишет он «Деревенского иконописца» (1889). В горнице сидит крестьянин в домотканной рубахе, перед ним самодельный мольберт, в руках палитра, он вглядывается в свою работу внимательными глазами художника. Невольно думается — сколько русских художников начинали свой путь вот в таких неведомых углах, вдали от культурных центров, иконописцами, подмастерьями, малярами. Часто лишь по счастливой случайности им удавалось поступить в художественную школу и выйти потом на широкую дорогу искусства, многие же так и оставались до старости расписывать «лики» и в этот нехитрый труд вкладывали иногда подлинный талант и жажду творчества.

С такой же проникновенной человеческой мягкостью изображает Архипов скромных тружеников в картине «В мастерской масок». Двое мастеров-кустарей углубились в работу: они клеют и раскрашивают румяные, лукавые карнавальные маски. В маленькой мастерской царит спокойное рабочее настроение, стоят корзины, ящики с материалом, разложены и развешаны готовые маски. Сам мастер в рабочем фартуке, волосы у него подвязаны, чтобы не падали на глаза и не мешали работе. Тут своего рода контраст между забавными, «несерьезными» изделиями мастеров и серьезностью, углубленной деловитостью, которую они вкладывают в свой труд.

Среди картин Архипова 90-х годов сравни-

тельно немного таких, где действие происходит в интерьере. Художник любит широкий простор, воздух, солнце. В лучших его вещах — «Радуница» (1892), «Проводы» (1892), «По этапам» (1893), «Крестьяне в поле» (90-е годы), «Лед прошел» (1895), «Обратный» (1896), «Поденщицы» (1896) — действие развертывается в поле, у реки, у сельского кладбища, возле завода, у этапного пункта.

То, что Архипов так решительно вывел своих персонажей из четырех стен на большое пространство, на дороги, под палящие солнечные лучи, не случайно и не продиктовано одними формальными исканиями пленэра. Правда, эти искания захватили и многих других художников, товарищей Архипова, но это лишь подтверждает, что пленэр был не столько причиной, сколько следствием. Почему проблема человеческого образа в окружении природы, под открытым небом стала все настоятельнее возникать перед художниками? Очевидно, сама действительность наталкивала на решение этой задачи, сама выдвигала тему далеких странствований, переездов и переходов. На это были свои причины. Пореформенный крестьянин отходил от оседлой жизни. Разорение и обнищание деревни, расслоение, пролетаризация огромных масс бедноты породили характерные явления: переселенчество в самых широких масштабах, уход в город на поденную работу, наконец, массовое нищенство, бродяжничество. Вспомним, какое значительное место занимали в творчестве молодого Горького образы бродяг, странников, босяков, деклассирующихся,



В мастерской масок



По этапам

потерявших «постоянное место» в жизни. Трагические паломничества по большим дорогам и проселкам в безнадежных поисках «лучшей доли» стали своеобразным бытовым явлением. Понятно, что и «бытовой жанр» в искусстве уже не умещался в четырех стенах, переставая быть по преимуществу «интерьерным», все более тяготел к синтезу с пейзажем и к пленэру. Это было следствием возникновения новых тем в искусстве, а темы рождала социальная действительность. В свою очередь новый тип «жанрово-пейзажных» картин вызывал к жизни и некоторые частные темы, например более интимную тему поэтического общения человека с природой, определившую такие произведения Архипова, как «Келейник» (1891), «Обратный» (1896).

В первой картине особенно ясно ощущается влияние Поленова — в красках, в передаче солнца и зелени, в элегическом и трогательном образе старика, кормящего птиц. Картина «Обратный» исполнена тонкого лиризма. Мотив выбран самый простой, из тех, что встречаются постоянно: мальчик-ямщик возвращается порожняком дорогой, тянущейся полями, в тихий и ясный вечер. Он сам и его лошади видны зрителю со спины, силуэт мальчика четко рисуется на фоне неба, окрашенного в нежные перламутровые тона. Необычайно тонки розовато-сиреневые оттенки и в самом пейзаже, краски так прозрачны, мягки и чисты, как бывает только в ясный предвечерний час. Лошади идут шагом, кругом широкое поле, ощущение покоя, тишины, при-

волья; и в то же время что-то грустно-вопрошающее есть в движении мальчика, который бросил вожжи и, слегка откинув голову, любуется угасающими красками неба. По силе настроения и мастерству это одно из лучших произведений Архипова. Эту картину особенно любил Левитан.

Силой и свежестью поэтического чувства отличается большая картина тех же лет «Лед прошел». Старики, бабы, детвора — все вышли смотреть на разлившуюся реку. Всех притягивает к себе радостный праздник природы. Остатки льдин дотаивают под солнцем, и широко во все стороны расстилается безбрежная весенняя голубизна, в которой тонет взор. Вдали летают чайки, искрясь в солнечных лучах. Это подлинное торжество весны.

Как ни сильно лирическое начало во всех этих вещах Архипова, оно никогда не проявляется у него односторонне, не приводит к забвению социального содержания. Везде звучит чеховский лейтмотив: «Какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда!» К идиллическому приукрашиванию жизни Архипов отнюдь не склонен. Он смотрит прямо в глаза суровой правде; это показывают уже и самые сюжеты многих его картин: «Проводы» (солдат провожает мать, приходившую к нему в лагерь), «По этапам», «После погрома», «Поденщицы», «Прачки».

Интерес к такому кругу тем был очень живым у многих лучших художников московской школы. Например, тему ссыльных («По

этапам») ученики московского Училища живописи разрабатывали еще в начале 70-х годов; над ней работали С. Иванов, С. Малютин. Архипов изучал ее с особой тщательностью, делал отдельные этюды для каждой фигуры ссыльного (всего им написано около 20 этюдов к картине). Вереница изнуренных ссыльных, едва передвигающих ноги по палящей жаре, с котомками за плечами, тянется к этапному пункту. Молодые и старые — все одинаково измучены и угрюмы. По фигурам первого плана особенно заметно, что эти люди — вовсе не какие-нибудь особенные «преступники», что это самые обыкновенные крестьяне, только окончательно разоренные, обнищавшие, выбитые из привычной трудовой колеи. Конвойный с ружьем равнодушно стоит в стороне, не ожидая ни возмущения, ни попыток бежать со стороны покорных, апатичных, отчаявшихся людей. Они действительно покорились своей участи, но зритель не может не видеть, не догадываться, сколько горечи накопилось в их сердцах, сколько затаенного гнева должны нести в себе эти крестьяне, оторванные от земли, лишенные крова, доведенные до положения арестантов.

«Поденщицы» чугунолитейного завода — картина, знаменующая собой тот поворот от преимущественно крестьянской темы к пролетарской, который в эти годы явственно намечался в передовом искусстве (вспомним «Шахтеров» Касаткина).

Наиболее замечательным примером социального жанра у Архипова являются его «Прачки»

(1901). Художник исполнил два варианта этой картины, причем во втором варианте уменьшил количество фигур, сконцентрировал внимание на главных и сознательно усилил обличительный характер сюжета. Он показал замученных женщин, которые не видят целительных просторов полей, забыли, что значит солнце. В тесноте, сырости и мраке подвала, в клубах тяжелого пара, не разгибая спины, в чаду и угаре они тянут лямку своей однообразной и безотрадной жизни. По контрасту с обычной солнечностью картин Архипова это полотно поражает своим трагическим содержанием. Зритель почти физически ощущает духоту и влажность подвала. Очень правдива поза старухи, присевшей отдохнуть: она устала до отупения, до апатии — чувствуется, что она ни о чем уже не может думать и ничего не хочет, только бы не двигаться хоть несколько минут, дать покой изнемогшему телу. Ее соседка, такая же старая и высохшая, продолжает стирать, согнувшись над корытом, но и она обессилена до предела.

Таковы произведения Архипова 90-х годов — времени его наивысших достижений. Художник сказал в них правду о жизни народа, ничего не приукрашивая и не утрируя. Он сумел показать и тяжелую долю народа, и созидательные, светлые силы его труда, его порыв к солнечным просторам, к живому творчеству. Русскую природу художник поэтически осмыслил как олицетворение этого светлого начала в народной жизни.

Архипов посвятил себя крестьянской теме

почти целиком. Другая тематика в его произведениях встречается крайне редко. Необычайной для него выглядит, например, картина «Старый актер». В темном, заваленном хламом закоулке, очевидно, где-то за кулисами, сидит старый человек, в наружности которого явственно проступают черты бывшего любимца публики, актера, когда-то привыкшего пожинать лавры. Теперь он состарился, обрюзг, опустился, самые остатки его былой представительности и красоты имеют в себе что-то жалкое, он закутан в нелепую, хотя все еще «величественную» хламиду. Унизительные страдания человека, пережившего самого себя, мучительные воспоминания, смутный стыд выражены в его лице и фигуре. По-своему эта вещь глубоко интересна. Она показывает, что диапазон художника мог бы быть очень широким, но Архипов сознательно отказывался от разнообразия сюжетов и оставался всю жизнь художником одной темы, поэтом русского крестьянства.

Архипов, таким образом, выступал продолжателем основной линии русского демократического реализма, для которого крестьянская тема была главной, поскольку и для исторических судеб России решение крестьянского вопроса имело огромное значение. В XIX веке крестьянская тема прошла различные стадии— от той, которая была связана с протестом против крепостного права, затем к идеям крестьянской революции, назревавшей с конца 50-х годов, и, наконец, к пореформенной «эпохе ломки», продолжавшейся вплоть до 1905 года.

Эту последнюю эпоху В. И. Ленин охарактеризовал так: «В течение этого периода следы крепостного права, прямые переживания его насквозь проникали собой всю хозяйственную (особенно деревенскую) и всю политическую жизнь страны. И в то же время именно этот период был периодом усиленного роста капитализма снизу и насаждения его сверху». Архипов, в ряду других художников-демократов, показал характерные черты деревенской жизни России в период ломки старых устоев, запечатлевая не острые кульминационные моменты, а обычные повседневные сцены. Но в самой их простоте и обычности раскрывается глубокое содержание. В самом подходе художника к этим сценам нет ни малейшего отпечатка идеологии народнической интеллигенции. Художник чувствует себя частью народа, изображает его со всей правдивой безыскусственностью. Он показывает, как крестьяне трудятся, с упорством отчаяния пытаются бороться с нуждой, хоронят своих мертвых, провожают сыновей в солдаты. В изображаемых Архиповым крестьянах есть доля грустной покорности, «мягкотелость» патриархальной деревни, но наряду с этим не менее типические черты тружеников: внутренняя сила, чистота, цельность народного характера. Без подчеркивания, как будто и непреднамеренно, одной силой правды Архипов достиг того, что эпоха подготовки революции 1905 года чувствуется в его скромных, глубоко русских картинах.

До предела правдивый и простой во всем, Архипов добился и предельно жизненной ху-

дожественной формы, а эти жизненность и близость к природе явились источником красоты. Можно сказать, что в живописи Архипова получили самое полное выражение искания и достижения московской школы, относящиеся к пленэру и светлому, воздушному колориту. Это был процесс, который отмечался Крамским еще на передвижной выставке 1885 года. Дальновидный и чуткий, Крамской уже тогда решительно заявил: «Школа действительно ушла вперед». Имея в виду «верность солнца, воздуха, изумительную жизненность исполнения немудрых сюжетов», Крамской видел в этом не личное достижение какого-либо выдающегося мастера, а именно общее завоевание школы. Ссылаясь главным образом на Репина, а также на вещи В. Маковского, Н. Бодаревского, Н. Кузнецова, Крамской отмечал: «Телесной краски нет вовсе, все написано какими-то совершенно новыми, взятыми непосредственно у натуры тонами, не то коричневатыми, не то серовато-розовыми, и на этом налет загара, на теле, на волосах, на руке скользящий тон неба, на платье, на белье и ниже — словом, живая действительность... Еще шаг — и в русской живописи появится сверкающая краска!.. Да ведь этак только теперь начинают писать. Вот элементы, которые указывают, что колорит начинает пробиваться все сильнее и сильнее».

Это мастерство писать «взятыми непосредственно у натуры тонами» было уже после смерти Крамского в совершенстве развито московской школой живописцев, в частности и Архиповым. Уже его картина «На Оке» по-

ражала зрителей необычайной правдивостью колорита, солнечного света и воздушной среды. У Архипова нет ни «телесных», ни нарочито «солнечных» красок: он передает солнечное освещение без всякой искусственной желтизны, одними лишь точными соотношениями тонов, прозрачностью теней, цветовыми рефлексами. Эти рефлексы у него не грубы, не нарочиты, а так естественно растворены в общем тоне, как это и бывает в действительности; зритель почти не замечает их, поскольку они не претендуют на самостоятельный эффект; воспринимается лишь общее, неотразимо сильное впечатление света. Свет был для Архипова ключом к красочной гармонии. Биограф художника Н. Рождественская приводит его слова: «Когда пишешь на солнце, и человек, и камень, и стена — все солнцем залито, ничего не вылезает, так и надо писать». Далее биограф сообщает: «Наблюдая в природе, как по-разному меняется цвет в различное время дня в зависимости от освещения, он приходит к заключению, что свет (особенно сильно полуденный яркий солнечный свет) всегда гасит цвет, поэтому его работы, где он часто дает любимые им гармонические сочетания цветов (чаще всего встречавшиеся в то время в деревенских одеждах), розового, голубого, зеленого, синего (например, голубая рубашка, красный фартук домотканного холста у «Иконописца», осколки посуды с красками желтыми, красными, синими; розовые кофты, голубые фартуки у «Поденщиц» и т. д.), имеют сдержанный, всегда как бы приглушенный колорит».



Обратный

Поденщицы

В самом деле, Архипов доказывает своей живописью, что верность натуре обеспечивает гармонию красок, что при соблюдении этой верности не может быть кричащей пестроты, ибо сам солнечный свет является замечательным регулятором цветовых отношений. Пленительная цветовая гармония полотен Архипова 90-х годов — это не выдуманная, не искусственно составленная гармония, а вполне объективная гармония самого видимого мира. При этом художник цветом строит и форму, нигде ее не стушевывая, не смазывая, очень тонко передавая градации объемов и расположение их в пространстве. Картины «Радуница», «На Оке», «Лед прошел», «Обратный» и сейчас могут рассматриваться как образец живописи на воздухе.

С 1894 года Архипов начал преподавательскую деятельность в Училище живописи, ваяния и зодчества, продолжавшуюся тридцать лет. Вместе с Н. Касаткиным, К. Савицким, С. Коровиным, И. Левитаном, В. Серовым, С. Ивановым Архипов вел школу по реалистическому пути среди подводных камней и мелей ущербных декадентских течений. Многие передовые советские художники были учениками Архипова.

Как педагог Архипов был скуп и лаконичен в своих словесных указаниях, сдержан в высказываниях, но был незаменим в выборе и постановке моделей, из-за которых, как вспоминал один из его учеников, «смотрели его красочные и мощные полотна, написанные с громадным темпераментом».

* * *

В 900-х годах в творчестве Архипова намечается некоторый поворот, возникают новые тенденции. Первоначально это сказалось в увлечении пейзажем — уже не «жанровым», а пейзажем как таковым. Пейзажи Севера, берегов Белого моря, куда художник ездил в 1902 году, захватили его всецело. Он полюбил эти места, как свою вторую родину. Это был тогда еще мало известный, мало исследованный край; только в 900-х годах он стал широко доступен благодаря проведению Архангельско-Вологодской железной дороги. А между тем именно на Севере, у поморов, сохранялись традиции русской старины, здесь продолжали бытовать русский былинный эпос, сказания о богатырях, широко развивалось народное искусство; здесь сложился классический тип русского деревянного зодчества — восьмиугольные шатровые церкви. Сама природа Севера своей суровой величавостью поражала воображение художников. Известно, что она привлекала и В. Серова и К. Коровина, но у Архипова любовь к Северу была особенно устойчивой. Он вспоминал свое первое впечатление от поездки: «Белое море, поморские большие кресты, опрокинутое судно, облака над морем — все так удивительно, необычайно... С этого момента я так переживал это путешествие, как будто я попал на настоящую родину». С тех пор он уезжал туда каждое лето, и, как пишет его биограф, «выбирал самые глухие места, проезжал сотни верст пустынными трактами на лошадях, жил около мо-

ря в заброшенных далеко от железной дороги деревнях и посадах и «чем больше ездил, тем больше хотелось видеть».

Архипов писал на Белом море и жанровые этюды: «Возвращение с сенокоса», «Рыбак», но ему не удавалось довести их до стадии картины.

Главным результатом его северных поездок были многочисленные пейзажи: «Северная деревня», «Лодочная пристань на Севере», «Ночь на Белом море», «Северный пейзаж» и т. д. Совсем иной, новый колорит господствует в этих полотнах: художник пишет пустынные, хмурые виды сурового моря с тяжелыми, нависшими над ним облаками и массивными камнями на берегу; пишет причалы с лодками в тихих заливах, с золотисто-зеркальными отсветами в воде; безлюдные лесистые острова; избы, теснящиеся у самой воды. В серой, строгой гамме этих северных пейзажей заключено огромное богатство оттенков, колорит их торжествен и звучен, как органная музыка. Вспоминаются слова В. А. Серова, приводимые в воспоминаниях Н. Ульянова, о том, что тот, кто любит яркие тона, любит и серые. Это подтверждается на примере Архипова. Как раз в эти годы — в первом и особенно во втором десятилетии XX века — у него начинается увлечение яркими, праздничными красками, появляется размашистый мазок, особая «широта кисти». Радость сверкающих красок, упоение цветом вытесняют работу над формой, заставляют художника утрачивать то драгоценное чувство гармонии,

меры и сообразности всех элементов картины, которое было в его ранних вещах.

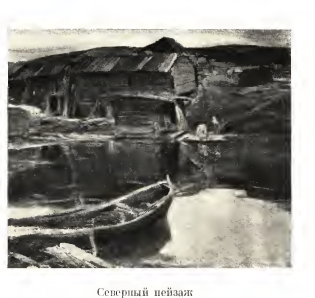
Это одностороннее развитие художником одного из элементов художественной формы не могло не повлиять на содержание его искусства. Правда, здоровое реалистическое чувство жизни не изменяет художнику, он попрежнему непосредственно, искренно любит и русских людей, и русскую природу, попрежнему они остаются для него главным источником вдохновения. У него даже появляются новые смелые замыслы: он хочет создать галлерею национальных типов крестьян, полных жизни, огня, здоровья и особенной, влекущей русской задорной красоты. После 1910 года Архипов пишет целую серию портретов крестьянских девушек, главным образом Нижегородской и Рязанской губерний. Портреты почти в натуральную величину, все девушки и бабы в ярких цветистых нарядах, с бусами, в ярких платках, с чудесными русскими лицами. Типаж прекрасен и, несомненно, близок к натуре.

И все же портреты эти односторонни. Односторонность их связана с декоративностью трактовки—черта, которой прежде не было у Архипова. В них нет уже прежней глубины содержания, нет прежней благородной простоты.

В портретах баб противоречиво переплетаются две тенденции: с одной стороны, желание изобразить живых, национально типичных, полных энергии женщин, с другой — создать декоративное панно. Противоречивость сказывается и в манере письма: лица написаны с ощущением материальности, телесности, объема,



Крестьянка



Северный пейзаж

костюмы гораздо более условны, хотя в них ясен национальный характер красивой одежды с ее кумачом и цветистыми платками, фон же совсем лишен очертаний и форм и представляет собой обнаженно декоративное сочетание пестрых пятен. И это мешает восприятию самих образов, которые сами по себе интересны: крепкие, румяные, цветущие женщины, каждая со своим типом лица, со своим характером.

Неугасающий, живой интерес к человеческим образам противостоял в искусстве Архипова декоративным увлечениям. Последние больше всего дают себя знать в поздних пейзажах и в некоторых жанровых композициях. Солнце, которое так естественно светило в ранних вещах, теперь становится средством для самых поразительных, но неглубоких эффектов. В картине «Гости» (1914) мы видим чудеса солнечной иллюминации: солнце зажигает ярким пламенем кумачовые пышные юбки баб и наполняет комнату такими феерическими вспышками красного, от которых слепит глаза. Но за этими вспышками мы перестаем видеть самих людей и воспринимаем всю сцену прежде всего как декоративный фейерверк, который поражает, но скоро и утомляет.

Цвет, которым уже вполне овладел Архипов, начинает теперь господствовать, превращается из средства в цель, что всегда губительно для художника. Одностороннее увлечение цветом порождает пренебрежение формой, она становится приблизительной, смятой, а иногда и искаженной. Однажды найденные приемы пламенеющего красного цвета—путем сопоставле-

ния различных его тонов и оттенков — бесконечно варьируются. В пейзажах этого периода все более упрощается композиция, иногда становясь почти фрагментарной, зато усиливаются декоративные цветовые контрасты.

Живописная манера сохраняется у Архипова до конца его деятельности. Однако свое творчество художник не подчиняет всецело формальным исканиям. Увлечение цветом не привело его к отказу от воссоздания реального человеческого образа, как это могло бы случиться с художником, далеким от народа и равнодушным к народной жизни. Глубокая и неизменная преданность Архипова народной теме в искусстве уберегла его творчество от пагубного влияния формализма; в основной своей устремленности оно осталось реалистическим. Если в пейзажах позднего периода бросается в глаза излишняя нарочитость формальных исканий, то в портретах главной целью остается передача национального характера русского крестьянина. Выявление здоровых, творческих начал этого характера, яркий оптимизм мировосприятия сделали творчество Архипова глубоко созвучным новой, советской эпохе. Весь путь, пройденный Архиповым, закономерно привел его после Великой Октябрьской социалистической революции в ряды Ассоциации художников революционной России, куда он вступил в 1924 году.

В эти годы Архипов показывает людей сильных, духовно здоровых, бодрых, которых не устрашит никакой труд, вполне готовых к при-

нятию новых форм жизни, готовых создавать эту жизнь. Он пишет суровых, кряжистых стариков крестьян, задорного мальчика-пастуха, насмешливых, лукавых, смеющихся, полнокровных женщин. Если в предреволюционных портретах крестьянок и был порой оттенок какой-то вневременности, то теперь мы ничего подобного в них не найдем. Это — наши современницы. Какой искренней, заразительной веселостью дышит портрет пожилой крестьянки в зеленом переднике, как знаком и близок нам облик румяной улыбающейся девушки с кувшином и синим ковшиком, молодой женщины в красном платке! Очень существенные, дорогие нам черты национального характера уловил художник в этих людях.

Архипов откликнулся и на другую важную задачу, вставшую перед художниками молодой республики,—показать народу образы его передовых деятелей. Он написал портрет М. И. Калинина, Всесоюзного старосты, изобразив его сдержанно, просто, с глубоким сходством.

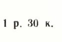
Архипов работал неутомимо. Он продолжал вести преподавательскую работу, исполнял тематические эскизы для музеев, попрежнему писал много пейзажей, пастельные портреты.

В 1927 году в связи с сорокалетием художественной деятельности Архипову было присвоено звание народного художника республики. Он один из первых вслед за В. Д. Поленовым и Н. А. Касаткиным получил это почетное звание. В этом — лучшая оценка его жизни, его труда.

В 1930 году А. Е. Архипов умер.

На всех этапах творческого развития Архипов оставался поэтом народной жизни. Всегда он был предельно искренен и всегда оставался безупречным мастером своего дела. В этом смысле его путь отличается цельностью и последовательностью. Он не утратил содержательности своего искусства даже тогда, когда увлекся феерической красочностью, потому что слишком глубоки были корни реализма в искусстве московской школы и слишком близки были художнику жизненные интересы народа.

Можно любить и ценить искусство Архипова в целом, с начала до конца, но особенно те произведения, в которых поэзия содержания и поэзия строго реалистического мастерства сливаются у Архипова в ясном и мощном созвучии.



1 р. 30 к.